

POEMA EM 78 R.P.M.: O RITMO DO JAZZ NA POESIA DE ALLEN GINSBERG E ROBERTO PIVA

POEM IN 78 R.P.M.: THE RHYTHM OF JAZZ IN THE POETRY OF ALLEN GINSBERG AND ROBERTO PIVA

Patrícia Lochini¹

Paulo Andrade²

RESUMO: O ritmo não é um mero recurso formal, mas está intimamente ligado à sensibilidade do homem, refletindo toda sua inquietação. Como declara Candido (2006), “a difusão do *jazz* generaliza pelas classes da sociedade ocidental um ritmo “orquestral” reentronizado em triunfo, e violenta síncopa”, pois, a partir de seu sistema dissonante, define a sensibilidade de uma sociedade desvairada em meio ao caos da modernidade. O *jazz*, em sua essência, não busca o refinamento do som, mas sim um acúmulo do mesmo, culminando numa anarquia sonora. O contexto caótico é propício para a adoção de uma postura oposta à razão, utilizando como intermédio o delírio enquanto ruptura do indivíduo com a lógica racionalista socialmente instituída. Essa sensibilidade utópica que se faz presente tanto no *jazz* quanto na poesia moderna: o manifesto do sofrimento da queda do homem num grito de saxofone. Dessa forma, temos como objetivo analisar como dois poetas do século XX, Allen Ginsberg e Roberto Piva, em suas respectivas obras “*Howl and other poems*” (1956) e “*Paranoia*” (1963), exploram a linguagem do *jazz* em seus versos, a fim de expressar a revolta do sujeito em relação à racionalização abstrata da sociedade moderna, através da expressão livre de seus impulsos originais.

PALAVRAS-CHAVE: jazz; poesia moderna; prosódia; resistência.

ABSTRACT: The rhythm is not merely a formal resource, but is intimately connected with the sensitivity of man, reflecting all his uneasiness. As Candido (2006) states, “the diffusion of jazz generalizes by the classes of Western society an “orchestral” rhythm reentronized in triumph and violent syncopation”, because, from its dissonant system, it defines the sensibility of a

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1026-0899>. E-mail: pylochini@gmail.com.

² Doutor em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na University of Alberta – Canadá e na Universidade de São Paulo – Brasil. Professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5898-2914>. E-mail: paulo.andrade@unesp.br.

ravaged society to the chaos of modernity. Jazz, in its essence, does not seek the refinement of sound, but rather an accumulation of it, culminating in an anarchy of sound. The chaotic context is conducive to the adoption of a posture opposed to reason, using as an intermediary delusion as a rupture of the individual with the socially instituted rationalist logic. This utopian sensibility is present both in jazz and in modern poetry: the manifesto of the suffering of the fall of man in a saxophone cry. In this way, we aim to analyze how two poets of the twentieth century, Allen Ginsberg and Roberto Piva, in their respective works “Howl and other poems” (1956) and “Paranoia” (1963), explore the language of jazz in their verses, in order to express the revolt of the subject in relation to the abstract rationalization of modern society, through the free expression of its original impulses.

KEYWORDS: jazz; modern poetry; prosody; resistance.

1. INTRODUÇÃO

O ritmo é o movimento da alma elevado à consciência. Não está fora de nós – pelo contrário, é a expressão de nós mesmos (PAZ, 2012, p. 68). Desde a rotação dos planetas até a estrutura de funcionamento do nosso corpo, somos regidos pelo ritmo, composto pela correspondência sucessiva e oscilante de determinadas formas, que se dirige à uma totalidade. Nas palavras de Paz (2012), é o movimento de “ir em direção à algo”. O ritmo nos guia no curso do tempo – e se o sentido do tempo é o “além”, somos impulsionados pelo furor do desejo de “algo” que não conseguimos nomear. Diante da não-linearidade do ritmo, transitamos entre a presença e a ausência, entre o passado e o presente, e somos conduzidos para fora do tempo homogêneo, para um tempo “além” (WISNIK, 1989, p. 68).

O ritmo não é, portanto, uma mera forma, mas está intimamente ligado à sensibilidade do homem, representa sua multiplicidade de sensações. A nossa percepção sobre o mundo se estabelece pela analogia, compreendemos os elementos que compõem o universo de acordo com a relação que eles estabelecem com os seus opostos: “o frio é frio em relação ao quente; o lento é lento em face do rápido; e vice-versa.” (WISNIK, 1989, p. 91). A analogia é uma concepção estética e espiritual, capaz de registrar o caos e as contradições da experiência humana, que tem como base a aproximação de imagens desconexas

que suscitam um ritmo próprio, marcadas pela intermitência entre o transitório e o eterno, proporcionando a harmoniosa unidade dos contrários:

A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apóia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais ouvida que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. (PAZ, 2012, p. 89)

No romantismo, o ritmo e analogia são formas de oposição ao pensamento lógico. Preservada pelas seitas ocultistas, herméticas e libertinas dos séculos XVII e XVIII, o retorno da visão analógica de mundo é consequência da hegemonia do tempo do progresso, que rege o mundo moderno, e aparece no romantismo como nostalgia de um tempo pré-capitalista, traduzida pelos românticos, segundo Paz (2012), como ritmo verbal em seus versos. Dessa forma, a ruptura das formas fixas através da valorização da espontaneidade será uma forma de retornar ao pensamento analógico e, conseqüentemente, ao nosso ritmo. Se a analogia é prosódia e ritmo, logo, está encontra na poesia e na música, expressões compostas de som e sentido, um terreno fértil para se manifestar. Tendo como base a resistência romântica à racionalidade abstrata, analisaremos aqui como a música expressa a revolta do sujeito em relação à “razão” socialmente instituída através da expressão livre de seus impulsos originais, analisando, para tanto, o *jazz*, e, a partir dele, como essa linguagem é transposta para a poesia, através das obras *Howl and other poems* (1956) de Allen Ginsberg e *Paranoia* (1963) de Roberto Piva, cuja crítica enfatiza diversas vezes certa influência jazzística em seus versos.

2. A MÚSICA E A POLÍTICA NA IMPROVISACÃO DO JAZZ

O *jazz* é a música do improviso, um ritual de inspiração e espontaneidade. O improviso é uma expressão por excelência romântica, pois consegue apreender o instante, representa as emoções que transbordam do indivíduo no momento da composição, de acordo com as circunstâncias. Segundo Angela Esterhammer (2011), referência quando se trata das relações entre romantismo e improvisação, o improviso é uma forma de eliminar o espaço entre o pensamento e a sua expressão: "Improvisation, whether in poetry, music, or other art forms, is a mode in which composition and expression occur simultaneously."³ (ESTERHAMMER, 2011, p. 323).

O *jazz* não é composto por notas, mas por pessoas (HOBBSBAWM, 2006, p. 153). A improvisação valoriza a individualidade de cada sujeito, a partir da comunhão de diversas vozes e suas particularidades; como nas *jam sessions*, populares até os dias atuais, que são sessões de improvisação em que quaisquer músicos podem participar, fazendo seu improviso com base numa sequência harmônica comum a todos. Individual e coletiva, a liberdade rítmica do *jazz* é uma manifestação da própria liberdade do sujeito, que se sente em desacordo com a ordem social e política: "Maybe the rhythmic freedom in jazz has helped provide the sound from which other freedoms, political and otherwise, eventually (slowly) have flowed"⁴ (O'MEALLY, 1998, p. 119). Isto porque, como dito anteriormente, é uma qualidade do ritmo o retorno à ordem natural do ser humano, à sua essência.

Ruptura de caráter formal e social, o *jazz* representa as contradições sociais que compõem a sociedade moderna, pois não é somente um fruto da imigração de escravos africanos e de famílias europeias afetadas pela guerra, "o

³ "Improvisação, quer na poesia, música ou outras formas de arte, é um modo em que composição e expressão ocorrem simultaneamente." (Tradução nossa)

⁴ "Talvez a liberdade rítmica do jazz tenha ajudado a proporcionar o som a partir do qual outras liberdades, política e de outra forma, eventualmente (lentamente) fluíram." (Tradução nossa)

jazz é resultado do encontro do negro com o branco” (BERENDT, 1987, p. 150). Por meio de sua pulsação irregular, de seu ritmo sincopado, o *jazz* compreende as ansiedades de diversos povos imersos na caoticidade da modernidade: “A sensibilidade de um mundo convulsionado aceita os esquemas assimétricos na pintura, na literatura e na música; a difusão do *jazz* generaliza pelas classes da sociedade ocidental um ritmo “orquestral” reintronizado em triunfo, e violenta síncope” (CANDIDO, 2006, p. 92). A regularidade da música erudita é transgredida pela sua fusão com tradições musicais afro-americanas, compostas de polifonia rítmica, de uma complexidade desconhecida pela escala clássica, o que gerou a propagação de uma grande diversidade de sonoridades no século XX.

Dessa forma, vemos que sua musicalidade não é somente uma expressão do indivíduo, puramente subjetiva, mas é, em consequência, uma expressão de sua época e sociedade. Pela aproximação de vida e arte, o *jazz* se torna um meio de inclusão, uma alternativa para dar voz aos que sempre foram silenciados, em oposição à alienação da “alta cultura”. Sua linguagem popular e universal faz do *jazz* uma rebelião contra a “cultura maior” da minoria e suas formas rigorosas. A expressividade da cultura afro-americana é democrática, e todos aqueles que necessitavam de um espaço para serem ouvidos se sentiam por ela representados, o que cativou toda uma geração de jovens. Os impulsos naturais e a transgressão da ordem são uma via de humanização o ambiente estéril da América entre guerras e pós-guerras, que sofre as consequências da estandardização da lógica do progresso na sociedade moderno-industrial.

Em sua essência, o *jazz* não busca um refinamento do som, mas sim um acúmulo do mesmo, culminando numa anarquia sonora. Com a interferência dos interesses de mercado da cultura dominante e a subjulgação do negro pelo branco, ocorre, no período entre guerras, a ascensão do *swing/big bands*, uma vertente do *jazz* em que este sofre uma “clarificação”: segue um padrão voltado ao gosto musical do público, preponderantemente branco, com uma finalidade

prática de consumo e entretenimento. Sem uma abertura para a improvisação, os músicos, que permanecem sendo negros, e a sua singularidade não têm espaço na composição. No entanto, o *bebop*, vertente cuja ascensão ocorre no fim da Segunda Guerra Mundial, desenvolve uma composição baseada numa improvisação vertical de pulsos rápidos e complexos, o que impossibilita o público de dançar, e faz com que a expressão do músico retorne ao plano principal.

A economia, que rege a sensibilidade e as relações humanas dentro do contexto moderno-capitalista, é um dos pontos contra os quais a rebelião do *bebop* se opõe através da sua sonoridade. O *bebop* é, ao mesmo tempo, um protesto anticomercial e uma oposição aos anseios da sociedade e do *american way of life*, contra a imposição de limites pela alta cultura antidemocrática, que faz com que o *jazz*, libertando-se dos interesses da indústria fonográfica, volte a ser um meio de expressão independente, de emancipação das culturas subjulgadas. Num regresso à essência anárquica da sonoridade jazzística, o *bebop* não possui uma linearidade rítmica, distingue-se pela desregulação do timbre, conhecido como “som sujo”, o que faz dele uma expressão bárbara ao grande público, pois se coloca na contramão do som polido que foi determinado pelo “bom gosto”. Logo, a música encarna os conflitos sociais: “o som passa a ser um privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos” (WISNIK, 1989, p. 34). Aqui, o ruído é tido como som, o que nos leva à uma comunicação primitiva, às nossas sensações elementares, e que faz dessa expressão sonora, portanto, um ato anti-civilizacional. O ruído é o fruto do cruzamento entre diferentes sons, é “aquele som que desorganiza o outro” (WISNIK, 1989, p. 33). Ao subverter uma estrutura, o ruído possibilita a composição de uma diversidade de novos sons, mas, ao mesmo tempo que rompe com uma unidade lógica, carrega toda uma tradição decorrente das diferentes vozes que se cruzam.

Expressão essencialmente democrática, o *jazz* move-se de acordo com o nosso ritmo original, que só se torna possível através da improvisação, pois esta se baseia na recorrência de pulsos que nos são íntimos. Tal como ocorre através da exploração do ruído, essa rememoração de ritmos essenciais se dá também pela influência do caráter repetitivo da música africana, sendo o “corte” (“*the cut*”) um seus princípios de repetição, que contrói “acidentes”, quase como controlando a sua imprevisibilidade, através de um espiral de estímulos e interrupções, que retomam estímulos anteriores. Esse jogo de imprevisibilidade e rememoração coincide com a ruptura da continuidade histórica de que fala Benjamin na Tese XV de “Sobre o conceito de história”, em que ele considera que, ao tirar a ordem do eixo, a revolta pode “interromper o cortejo triunfal dos vencedores” (LÖWY, 2005, p. 123), daqueles que estão no “centro despótico”. No entanto, o novo que se produz integra também o antigo, pois nesse choque “se encontram “condensados” todos os momentos de revolta do passado, toda a riqueza da tradição dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p. 124). Desta forma, o *jazz* é uma forma de libertar a música das forças de produção artística, pois mesmo os ritmos opressivos, antidemocráticos, têm em sua raiz a liberdade, mas entraram em desacordo ao se distanciarem de suas origens⁵.

Pensando ainda na concepção benjaminiana de história, considerando que a história tem uma natureza rítmica e que o ritmo é composto pelo tempo, o resgate de formas anteriores promovido pela repetição relaciona-se com o que Benjamin traz na Tese XVIII, que o “tempo-de-agora” é composto de “estilhaços do tempo messiânico”, fragmentos que “salvam um momento do passado e, ao mesmo tempo, efetuam uma interrupção efêmera da continuidade histórica” (LÖWY, 2005, p. 140). O tempo qualitativo é, portanto, composto de “estilhaços”, fragmentos, pois um único sistema não consegue compreender as diversas formas de uma cultura democrática, e se opõe ao fluxo vazio e

⁵ Cf. MUSTAIN, Megan Rust. "Utopian Rhythms: Ralph Ellison and the Jazz Aesthetic." Revista Espaço Acadêmico, nº 96, 2009.

uniforme do tempo quantitativo do progresso. Desta forma, a fragmentação é um recurso que desperta um grande interesse nos modernos, que percebem que este recurso não se limita ao seu lado sombrio, de alienação, mas pode ser também uma forma de romper com o fluxo contínuo no tempo e espaço. Através da associação desse ritmos fragmentários, descontínuos, que de forma ágil nos perpassa, busca-se despertar no sujeito, absorto pela experiência imediata, a consciência sobre o meio que o envolve. As diversas experiências que são compartilhadas pelo encontro entre diferentes povos e culturas, proveniente dos processos imigratórios e migratórios (LOTT, 1998, p. 460), resultam numa abundância de formas não-lineares que são compreendidas pela sonoridade caótica do *jazz*.

A sonoridade do *bebop* é definida por Charlie Parker, referência do gênero, como “uma espécie de combinação da batida do centro-oeste e do tempo veloz de Nova York” (LOTT, 1998, p. 460), combinação de diferentes espaços e tempos, que exige uma flexibilidade que, segundo Berendt, era marcante no *bebop*, cujas “frases eram tão ágeis que pareciam apenas fragmentos” (BERENDT, 1987, p 31). Essa linguagem ágil e fragmentada se aproxima também dos desvios característicos do fluxo do pensamento, da organização espontânea da nossa mente, que se torna uma possibilidade de retorno à nossa comunicação autêntica. Eis a importância do *jazz* que, ao invés de descartar certos *beats* em prol da fidelidade à sequência harmônica, trabalha com o acúmulo de sons, revirando a “caixa preta” do inconsciente através do experimento improvisatório, o que permite que fragmentos do passado sejam revividos, perturbando, assim, a marcha alienada da civilização ocidental.

3. A LINGUAGEM DO JAZZ EM ALLEN GINSBERG E ROBERTO PIVA

A palavra “*beat*”, que na música denomina o pulso dentro de uma organização métrica, se torna uma gíria dos círculos de jazz, empregada

especificamente no período pós-guerra. O termo é utilizado com o sentido, no inglês, de “*broke*”, que desperta a ideia de algo que foi fraturado, fragmentado. “*I’m beat*”: o indivíduo, cuja sensibilidade foi arruinada pela guerra e pela soberania de valores aristocráticos, se vê estilhaçado, tal como escombros de um cenário devastado. Mas, ao mesmo tempo, o termo admite também o sentido duplo da ruptura: toda revolução compreende uma contrarrevolução, aquilo que é rompido faz despontar uma outra possibilidade de existência. Mesmo derrotado, aquele que está tomado pelo sentimento do “*beat*” não cede à opressão a que ele se opõe, é iluminado pelo espírito da utopia: “If something was beat it wasn’t simply downtrodden by life in post-war America, it also rejected the oppressive world around it, transforming exhaustion into defiance and reaching towards religious transformation (‘beatitude’).”⁶ (RUSSELL, 2002, p. 11).

Em ensaio sobre a definição do termo “*Beat Generation*”, que foi atribuído acidentalmente por Jack Kerouac ao seu círculo de escritores, Allen Ginsberg ressalta que a intenção de Kerouac na utilização do termo “*beat*” partia essencialmente da raiz da palavra “beatitude”, “the necessary beatness or darkness that precedes opening up to the light” (GINSBERG, 2001, p. 237). Ao colocar a construção substantiva “*beatness*” como oposição à “*darkness*”, Ginsberg enquadra o *beat* como o lado da iluminação, como a sensibilidade que se opõe à escuridão da ignorância, e cujo embate “antecede a abertura para a luz”, abre espaço para a sabedoria. Dessa forma, essa geração reage ao declínio espiritual da América a partir da propagação de valores identitários que transcendem aqueles relacionados à cultura bélica e consumista. Esses valores identitários possuem um ritmo dissonante, uma organização que contrasta com o uníssono amortecido que conduz o indivíduo atônico, o que significa que o

⁶ “Se alguém era *beat*, não foi simplesmente oprimido pela vida na América pós-guerra, também rejeitou o mundo opressivo ao redor dele, transformando a exaustão em desafio, indo em direção à transformação religiosa (‘beatitude’).” (Tradução nossa)

sentido de “beat” permanece, em sua essência, definindo o pulso dentro de uma organização, seja ela métrica ou não.

O pensamento que é emanado pelas palavras de Allen Ginsberg e demais representantes da *beat generation* tem como princípio recuperar essa sensibilidade que foi suprimida pela cultura de massa, recorrendo às tradições culturais primitivas ou pré-modernas, que supostamente não foram contaminadas pela racionalidade burguesa, numa reação à “racionalidade abstrata” e ao “desencantamento do mundo”, derivada do pensamento romântico. Segundo Clemente (2012)⁸, essa herança da crítica romântica da modernidade estava associada ao espírito crítico das vanguardas, como o surrealismo, que vivia uma “procura permanente de práticas culturais e políticas subversivas” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 198). No entanto, essa herança é aperfeiçoada pelo “diálogo com representações da cultura norte-americana e da cultura popular em geral” (CLEMENTE, 2012, p. 62), como o *jazz*, cujo ritmo foi transposto através da prosódia, o que fez com que os *beats* atribuíssem um caráter musical à representação imagética surrealista, “assimilando sua plataforma libertária, a temática da loucura e o jogo livre de imagens” (CLEMENTE, 2012, p. 71).

Os versos de Allen Ginsberg, portanto, resoam a prosódia da língua inglesa e as gírias dos círculos de *jazz*, entremeados pela sinuosidade do ritmo *bop*. Com uma “intensa vocação sonora” (CLEMENTE, 2012, p. 70) e dialogando com Ginsberg e demais representantes da *beat generation*, Roberto Piva também reitera diversas vezes como o *jazz* é intrínseco à sua poesia:

O ritmo do jazz é inseparável da minha poesia. Aliás, agora que está na moda badalar o Chet Baker, você observa que em 1963 eu já falo dele

⁸ A dissertação de mestrado de Fabrício Carlos Clemente, intitulada “Estilhaços em visões: poesia e poética em Claudio Willer e Roberto Piva” (2012), é um dos trabalhos da fortuna crítica de Roberto Piva que realiza o paralelo entre o autor, a geração *beat*, e a presença do *jazz* em suas obras.

em um verso meu. [...] Uma poesia sem música, sem jogo de cintura, é uma poesia rígida, dos comunistas, dos marxistas, uma poesia absolutamente trancada dentro de um túmulo que é o túmulo do leninismo, que já está fedendo. É claro que também o rock me influenciou, mas não teve a mesma importância que o jazz, o *cool jazz*. (PIVA, 2009, p. 141)

Piva ambiciona uma poesia viva, com uma flexibilidade que seja capaz de conciliar a realidade cotidiana, pois, como diz Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo, “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano” (BENJAMIN, 1987, p.33). Seus versos são uma tentativa de transcrever o enigma que é emitido pelas ruas da cidade de São Paulo, cuja multiplicidade de vozes tem um ritmo particular, e “reverbera como um jazz visceral e único” (CHAVES, 2010, p. 70). Em “A música da poesia”, T.S. Eliot afirma que cada revolução na poesia pode tornar-se “um retorno à fala comum”, o que faz com que a música da poesia deva ser justamente “a música latente na fala comum de sua época”, que “deve estar latente na fala comum da *região* do poeta” (ELIOT, 1991, p. 46). Para desvelar esse enigma, portanto, o poeta se volta para o discurso oral, ato espontâneo que compreende o instante da experiência e as circunstâncias que a envolvem. Desse modo, enquanto a improvisação é um recurso que permite apreender o momento através do ritmo – que relaciona-se com a escrita automática surrealista –, a prosódia está vinculada à nossa comunicação autêntica, à uma língua viva, acompanha suas modificações pelo tempo e espaço – “*le mouvement en mouvement*”, o surrealismo perseguia as transformações ininterruptas da vida moderna.

“*Such as the life is, such is the form*”, diz Samuel Taylor Coleridge numa paráfrase de Schlegel⁹, teoriza a existência de uma forma “orgânica”, inerente ao humano, que se contrapõe à uma forma “mecânica”, que é pré-determinada.

⁹ A ideia de uma “forma orgânica” descrita por Coleridge em “*Lectures on Belles Lettres*” (1812–1813) aparece de forma muito semelhante em “*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*” (1811) de Schlegel.

Essa exploração do ritmo próprio da vida, de uma forma “orgânica” que se delinea à medida que se reproduz, tem início portanto na teoria prosódica que se desenvolve a partir do Romantismo¹⁰, motivado pela obsessão à natureza da imaginação. Mais do que as discussões de Coleridge sobre a métrica, reverbera por toda a modernidade a prosódia sem métrica de Walt Whitman, não somente na literatura mas também na música, como no próprio *jazz*. Isto porque o que Whitman escreve pode ser considerado um *jazz*: sua composição baseia-se nos ritmos do corpo e das imagens oníricas da mente, sentidos primitivos do som e da visão, que são retratados através de um estilo espontâneo que, para tanto, evoca as formas do discurso oral. Da mesma forma que podemos descrever os versos de Whitman, como uma escrita cujo movimento das frases aproxima-se do movimento real de um diálogo excitante, Jack Kerouac descreve o princípio-base de sua “Prosódia *Bop* Espontânea” (GINSBERG, 2001, p. 346).

O método de Kerouac transporta para a escrita o ritmo sincopado e a improvisação do *bebop*, à maneira de Charlie Parker. Método de composição utilizado em sua prosa, e adotado por Ginsberg em seu verso, a “prosódia *bop*” organiza as frases segundo os intervalos de respiração do saxofonista, são articuladas como o ímpeto de um sopro. Nos seus “Fundamentos da Prosa Espontânea”, Kerouac define como “*procedure*” (procedimento) a utilização do tempo próprio da fala, do fluir ininterrupto de “palavras-ideia” que se manifestam na mente, que são “sopradas” como por um músico de *jazz*, permitindo atribuí-las o ritmo a que estão vinculadas em sua essência. Desse experimento improvisatório derivam longas sentenças – o “*method*” (método), nos fundamentos de Kerouac –, que são interrompidas apenas quando o fôlego já não é mais suficiente. Não há espaço para normas gramaticais sobre o uso de pontuação, pois elas obstruem o fluxo das ideias; não se consegue encaixar as ideias num padrão métrico, pois a sua vastidão demanda um espaço ilimitado

¹⁰ Cf. GROSS, H. **Theories of prosody**. Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/prosody/Theories-of-prosody>>. Acesso em 11 jun. 2019.

para se desenvolver. As sinteticidade das normas fazem com que a escrita, que já possui restrições quanto à representação, distancie-se ainda mais de uma manifestação orgânica e substancial.

Segundo Heine (2019), Charles Olson refere-se, no seu influente *“Projective Verse”* (1950), à uma “revolução do ouvido” na poesia norte-americana, um renascimento da oralidade que eclode a partir de Whitman e se estende até William Carlos Williams, que tem como objetivo um resgate da expressividade da fala através da respiração: “breath allows all the speech-force of language back in” (OLSON, 1966, p. 20 apud HEINE, 2019, p. 92). Em relato sobre a sua *“Blake’s vision”* (GINSBERG, 2000, pp. 257-258), Ginsberg diz que, desde aquele acontecimento, sua composição começou a seguir os princípios prosódicos de William Carlos Williams, baseado numa *“breath-measure”* (“medida de respiração”), e a *“thought-voice”* (“voz do pensamento”) de Kerouac, que fizeram-o retornar à sua voz nativa de Nova Jersey. A respiração carrega, portanto, uma sensação de retorno do ânimo, que se faz presente desde a essência da palavra, em seus possíveis usos: seja pelo sentido de relaxar, revigorar-se, reanimar-se, que representa uma pausa por necessidades psíquicas ou somáticas, uma interrupção de um movimento contínuo; seja pelo próprio sentido de vida, vitalidade, o sopro divino que despertou os sentidos do primeiro homem.

Seguindo o ritmo respiratório, que tanto é comum como singular, o comprimento do verso se torna um dilema para o poeta: quando o verso deve ser quebrado? Com princípios semelhantes aos da liberdade improvisatória do jazz, no verso livre “os elementos quantitativos do metro deram lugar à unidade rítmica” (PAZ, 2012, p. 78), que se desenvolve conforme os sentidos do sujeito-poeta e o ritmo de sua fala, alternando entre uma dicção formal e informal, e culmina numa representação de seu tempo. Os poemas de Allen Ginsberg em *“Howl and other poems”* (1956) e de Roberto Piva em *“Paranoia”* (1963) transitam entre o verso longo, oracular e delirante, voltado para recitação

pública, que é característico de Whitman; e o verso curto, meditativo e vertiginoso, em que se destaca o uso de *enjambement*, que é característico de Williams. No entanto, enquanto Ginsberg utiliza de pontuação, seja pelas vírgulas esparsas ou pelos travessões – que, nos fundamentos da “prosódia *bop* espontânea”, relaciona-se com o abandono das formas tradicionais de separação de períodos, substituindo o uso de vírgulas com base em regras gramaticais –, e que paradoxalmente, segundo Heine (2019, p. 95), quase sempre coincidem com as unidades gramaticais, a imprevisibilidade dos versos livres de Piva e seus cortes súbitos é reforçada pela ausência quase total de pontuação. As vírgulas aparecem somente em alguns poemas – mais precisamente “Poema Submerso”, “Visão de São Paulo à Noite”, “Os anjos de Sodoma” e “No Parque Ibirapuera” –, mas são ainda escassas, em momentos em que o poeta direciona-se à um interlocutor (Maldoror, Mário de Andrade...), ou para organizar a enumeração de cenários e situações, não marcando pausas respiratórias propriamente. Dessa forma, prevalece a pausa marcada pela quebra do verso, e por toda a sua extensão se sustenta um fôlego amplo (ARRIGUCCI, 2010, p. 46).

Nesse fôlego intenso, composto pelos nossos pulsos íntimos, está intrínseco o caráter cíclico, marcado pelas repetições que, como dito anteriormente, são características da música africana, essência do *jazz*, e que nos faz retornar ao eixo sempre quando estamos já distantes. Segundo Mackey (1998, p. 617), Williams explora a espontaneidade da música improvisatória através da máquina de escrever, como se esta fosse um teclado musical em que ele improvisa tal como numa improvisação de *jazz*, sem modificar nenhuma palavra. Nos fundamentos prosódia *bop* espontânea, esse mesmo recurso aparece no que Kerouac chama de “*lag in procedure*” (lapso no procedimento) e “*timing*” (momento), que se referem ao registro da fala imediata, sem pausas para escolher as palavras, apenas o “acúmulo infantil de palavras escatológicas acumuladas até que a satisfação seja obtida”, que resulta num ritmo

monumental, em que nada é omitido, apenas são adicionados novos tons. Tal como ocorre na fala, as voltas que o falante realiza para conseguir expressar sua ideia resulta em repetições, num fluxo ondulatório que joga com o tempo e o contratempo, metros de subida (pés iâmbicos e anapésticos) e de queda (troqueus e dáctilos), estímulos e interrupções, do qual derivam as variações na duração do verso livre.

Ao analisar as medidas que compõem o ritmo dos versos de Ginsberg e Piva, podemos observar como ocorre a reincidência de uma organização dos pés dentro de uma estrutura desajustada:

_ / | _ / | / _ | / _ _ | / _ | _ / | _ / | _ || / _ _ | / _ _ | /
_ ||

1 I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,

/ _ | _ / | _ _ / | _ / | _ / | / _ | _ _ / | _ / ||

2 dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix,

/ _ _ | / _ | / _ _ _ | / _ | / _ _ | _ / | _ _ _ / | _ / |
_ _

3 angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo

_ _ _ / | _ _ _ / ||

in the machinery of night,

_ / | _ _ _ / | _ _ / | _ _ _ / | / _ | / _ _ | _ _ _ / | _ _
/ | _

4 who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the supernatural darkness

_ / | _ _ / | / _ | _ / | _ / | _ / | _ / | _ _ _ / ||

of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz,

_ / | _ _ / | _ / | _ / | _ _ / | _ _ _ / | _ _ / | _ / |
_ _

5 who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan angels staggering on

/ | _ _ / | _ / | _ _ ||

tenement roofs illuminated,

[...]

/ - - / | - - / | - / | - / | - / | / - | / -
| / - |

78 with the absolute heart of the poem of life butchered out of their own bodies good
to eat a

/ - - ||

thousand years. (GINSBERG, 2014, p. 9)

- / | - / | - - / | - / | - / | - - / |

1 Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci

/ - | / - | / - | - / | - - - - / | - - / | - - / | - - | / - - | - -
- / | -

2 onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas
invulneráveis

/ - | - / | - - / | - - - / | - - / | / - - | / - - - | / - | - / | - - -
/ | - -

3 onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes que saem
escondidos das

/ | -

tocas

/ - | - - - / | - - - - / | - / | - - / | - - / | - - / | - - / | - -
- / | -

4 onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e
incendeiam

- - / | -

internatos

/ - | - - / | - - / | - - - - / | - - - / | - - - / | - / | -
- / | -

5 onde manifestos nilistas distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga sobre
o mundo

[...]

/ - | - / | - / | / - | / - | - - / | - - - - / | - - - - - / |

13 onde a cabeça é uma bola digerindo os aquários desordenados da imaginação (PIVA,
2000, p. 27)

A análise rítmica de alguns dos versos de “Howl” e “Paranoia em Astrakan”, dois poemas que são frequentemente comparados devido à Piva ter seguido uma estrutura semelhante à do poema de Ginsberg, mostra que existem semelhanças quanto ao afastamento do padrão iâmbico¹¹, mas que é realizado cada um à sua forma. O primeiro verso de ambos inicia-se com um dímetro iâmbico, isto é, dois pés iâmbicos (_ /) , seguidos de uma deformação no terceiro pé, onde o iâmbico é substituído por um dáctilo (/ _ _) ou um anapesto (_ _ /), e o ritmo passa de 4/4 para 3/4. No entanto, em ambos o pé iâmbico retorna em outro momento do verso, o que faz com que o verso resista à monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme e racional, a partir da variedade de tonalidades, mas não distancie do seu ritmo, a partir da reincidência de pés, criando um espiral ao invés de uma marcha. Como de forma sensível descreve Whitman, os versos livres são como “ondas do mar” (FUSSELL, 1979, p. 82): líquidas e ondulantes, violentas em alguns momentos, seu movimento depende de fatores naturais; são semelhantes pelo caráter ondulatório mas raramente são idênticas; às vezes quebram no meio do mar, mas sempre retornam à sua margem.

Da mesma forma que, no verso livre, ocorre o afastamento do padrão iâmbico, que é referente à pulsação básica 4/4, mas este se mantém em sua base, sendo responsável o efeito de unidade na ondulação do verso, ocorre também no jazz, em que os pulsos de 4/4 ou 2/4 mantém a unidade da performance, com suas extensas e complexas variações:

The basic pattern in the 4/4 or 2/4 beat underlying all jazz. [...] But hence also the delight, the subtle effects good jazz provides as the melodic phrases evade, anticipate, and return to, and then again evade

¹¹ O pentâmetro iâmbico é o metro mais valioso para a racionalização segundo o *New Criticism*, sendo o seu afastamento uma recusa do pensamento racional e uma abertura para a valorização do inconsciente e da espiritualidade.

the steady basic four-beat pulse which persists, implicitly or explicitly, throughout the performance.¹² (KOUWENHOVEN, 1998, p. 128)

O prazer proporcionado ao ouvinte pela quebra da expectativa rítmica ocorre, portanto, em função da forma como os pulsos afastam-se e ressurgem. E é nesse espaço de tempo, entre a descontinuação da batida básica 4/4 e o seu retorno infalível, que o poeta, como um solista, mergulha nas águas profundas daquele mar de que fala Whitman, deixando que a curiosidade pueril guie seu percurso, com um estilo de nado que marca sua identidade – nisso consiste a improvisação, ou melhor, o “jazz break”. Essa pausa está relacionada ao já citado “corte” (“*the cut*”), essa natureza repetitiva da música que, através da improvisação, faz com que o solista se afaste de sua sequência harmônica. Nos versos citados já é possível perceber como ambos os poetas vão ampliando cada vez mais o compasso dos versos, a partir da utilização de pés cada vez mais extensos e densos. E quanto mais fundo mergulha o poeta, mais labirínticos se tornam seus versos: enquanto Piva retorna à costa já no 13º verso, mantendo ainda uma consistência na organização dos versos, Ginsberg vai ainda mais fundo, até o 78º verso, fazendo com que os versos em alguns momentos atinjam até sete linhas. Mas ambos, em seus versos finais, retornam à alternância primeira entre 4/4 e 3/4, que, no entanto, é quebrada por Piva nos pés finais, adicionando uma sequência quase prosaica de sílabas átonas, cujo efeito dissonante ressoa pelo ritmo o caos dos “aquários desordenados da imaginação”.

Outro recurso que conduz a sensação de retorno dos poemas é o paralelismo, que consiste na justaposição de imagens pela utilização de uma mesma estrutura sintático-semântica em mais de um verso. Marcando o início

¹² “O padrão básico na batida 4/4 ou 2/4 é inerente a todo o jazz. [...] Mas daí também o prazer o, os efeitos sutis que o bom jazz proporciona à medida que as frases melódicas escapam, antecipam e retornam, e então evade o pulso básico estável de quatro batidas que persiste, implícita ou explicitamente, ao longo da performance.”

de cada verso, em “*Howl*” o paralelismo ocorre pela repetição da estrutura “*who* + verbo, e, à mesma maneira, em “*Paranoia em Astrakan*” pela estrutura “*onde* + substantivo”. A exploração do recurso paralelístico na modernidade é uma herança da poesia whitmaniana, mas sua utilização é derivada essencialmente dos rituais religiosos, como os cantos xamanísticos e cantos de cura, que eram parte da crença religiosa de Piva, como também os sermões da igreja negra, que originaram as manifestações de repetição no *jazz* e na cultura negra em geral (SNEAD, 1998, p. 72). A repetição paralelística age como uma coluna, em que são incorporados os fragmentos de um todo. Sua realização assemelha-se com o processo do “corte” do *jazz*, porque sempre que o enunciador é distanciado pelo êxtase, ele retorna ao núcleo que une todos os fragmentos que são proferidos: como o compasso 4/4 ao qual o músico sempre retorna em sua improvisação, ou o “Senhor” há quem se remete o discurso religioso e que é sempre evocado pelo orador, Ginsberg repetidamente evoca aquele “alguém” há quem ele se refere, e Piva, aquele “lugar”.

Segundo Jakobson (1970, p. 74), o paralelismo pode ser comparado ao chamado “corte dinâmico” utilizado na montagem cinematográfica, uma justaposição de tomada e sequências contrastantes que é utilizada para suscitar ideias na mente do espectador, ideias estas que não são veiculadas por cada tomada ou sequência em si. As marcas do discurso ordinário cruzam os níveis individual e universal e revelam ritmos que compõem o mundo ordinário. O “quem” e o “onde”, aos quais Ginsberg e Piva, respectivamente, se referem, tem um alcance indeterminado. Nesse ambiente instável, substituir o seguimento da regra pela experimentação é uma forma democrática de expressão, que valoriza uma cultura múltipla e fragmentária, ou melhor, uma cultura baseada na ideia do “corte” (SNEAD, 1998, p. 68), em oposição à cultura dominante. Dessa forma, retornamos à nossa harmonia original, correspondendo ao ideal romântico de Emerson, que a união perfeita decorre da junção de unidades isoladas

(KOUWENHOVER, 1998, p. 128), e que o *jazz* consegue exprimir de forma absoluta.

Segundo Bosi (1977), em Whitman e nos poetas que recuperam o seu estilo, como Ginsberg e Piva, os paralelismos e as enumerações suprem a sensação de retorno que o verso tradicional produz com as suas sílabas acentuadas simetricamente. As enumerações consistem em um encadeamento de ideias ininterrupto que produz um ritmo extasiante no verso longo. Este recurso está em sintonia com os já citados fundamentos “*lag in procedure*” e “*timing*” da prosódia bop espontânea de Kerouac, já que consiste na sequência ininterrupta de palavras-ideia sem pausa para escolhê-las, que resulta num grande ritmo de adição. Dessa forma, como o paralelismo, a enumeração parte da aglomeração de fragmentos para a constituição de um todo que não consegue ser limitado à uma representação horizontal. Os seguintes versos de “*Howl*” e “Visão de São Paulo à noite (Poema Antropófago sob Narcótico)” são, à moda de Whitman, intensamente longos e compostos por enumerações:

Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the rooftops, store front boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon the tree vibrations in the rearing winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind, (GINSBERG, 2014, p. 10)

eu vejo putos putas putas patacos torres chumbo chapas chopos vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror (PIVA, 2000, p. 42)

As imagens que são encadeadas parecem não possuir conexão entre si a um primeiro olhar, como se fossem lançadas violentamente sobre o papel, como, nas palavras de Spitzer (1989) sobre as enumerações whitmanianas, uma criança que folheia um catálogo de uma loja e nota em desordem os objetos que o acaso coloca ante seus olhos, aquele “acúmulo infantil de palavras” que

A desordem deste mundo parece criar uma nova ordem cósmica, e as sequências improvisadas entram em consonância entre si: o ambiente se repete, e as sensações parecem se incorporarem à ele, nos trechos “*sun and moon the tree vibrations*” (“vibrações de sol e lua e árvore”) e “lua gás rua árvores lua medrosos repuxos”; aparecem referências à paisagem capitalista, como a “*store front*” (“fachada de loja”) e as “vitruinas”. Já o trecho “*ashcan rantings and kind king light of mind*” coincide com o verso anterior ao analisado de “Visão”: “eu sinto o choque todos os fios saindo pelas portas partidas do meu cérebro” – a iluminação da mente incorpora-se ao meio urbano, entre as latas de lixo e pelos fios de eletricidade. Ambos os quadros são intensificados pelo ritmo, seja pela assonância de [i], que reforça a ideia de luz, ou pela aliteração de [p], que reforça a ideia de choque. As aliterações são também marcantes no verso analisado de “Visão de São Paulo à noite”, e coincide com o verso seguinte ao analisado de “Howl”:

repuxos colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror

- / | - - / | - / | - - - / | - / | - / | - - / | - / | -
who chained themselves to subways for the endless ride from Battery to holy Bronx on
- - / | - / | - / | - / | - / | - / | - / | - /
|
Benzedrine until the noise of wheels and children brought them down shuddering
mouth-
/ - | / - | / - | / - | / - | / - | / - ||
wracked and battered bleak of brain all drained of brilliance in the drear light of Zoo,

No verso de Ginsberg, há aliteração dos sons [b] e [d], e no verso de Piva, de [p], [b], [t], isto é, consoantes momentâneas que dão a sensação de batida, choque, de um ruído seco repetido (CANDIDO, 1996, p. 35). As aliterações estão aliadas à uma reincidência de pés binários, cujo acúmulo de tempos fortes atribuem um ritmo violento ao verso. Assim, o ritmo representa o contexto urbano-moderno e como suas imagens se chocam com o indivíduo, sem que haja tempo para compreendê-las. O ritmo também é marcado também pela sincopação, como no verso de Piva, em que podemos observar no início a composição de um tetrâmetro iâmbico, correspondendo a um ritmo como “ba-dum, ba-dum, ba-dum, ba-dum”, que é rompido pela palavra “patacos”, cujo pé anapéstico cria um ritmo como “daba-dum”, e a mesma sequência retorna logo em seguida. O ritmo que se cria parece feito para um conjunto completo de bateria, o que é intensificado pelas aliterações – e consoantes momentâneas ainda acompanham a aliteração da consoante contínua [ch], que possui a aspereza de um prato. A repetição atua na poesia como os instrumentos de percussão atuam no *jazz*, pois eles sustentam a batida básica de 4/4 ou 2/4 na base da composição (KOUWENHOVER, 1998, p. 128).

Já os instrumentos de sopro são convertidos também em aliterações, pela repetição de consoantes contínuas espirantes sibilantes (s, z, f, v), que

criam a sensação de que as palavras estão sendo sopradas no verso, como ocorre nos seguintes versos de “Howl” e “Poema lacrado”, onde é possível perceber como os sons de sopro (consoantes contínuas) estão em alternância com os sons de batuke (consoantes momentâneas):

and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn
shadow of the band and blew the suffering of America’s naked mind
for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that
shivered the cities down to the last radio (GINSBERG, 2014, p. 9)

meu abraço plurissexual na sua
imagem niquelada
onde o grito
desliza suavemente nos seios fixos (PIVA, 2000, p.90)

Os protagonistas¹³ do poema de Ginsberg, sob a “roupagem fantasmagórica do jazz”, fazem “soar o sofrimento da mente nua da América pelo amor”. A palavra “blew”, traduzida por Willer como “soar”, tem o sentido de “soprar”, e opera sobre a palavra “suffering” (“sofrimento”), que é composta pelas aliterações de [s] e [f]. No “saxophone cry”, a própria palavra “saxophone” contém aliterações em [s] e [f], e este “grito de saxofone” fez “tremor as cidades”, onde a aliteração em [ch], [v] e [s] de “shivered the cities” relaciona-se com o som do saxofone e com o tremor que está causa. Retomamos à sensibilidade utópica que se faz presente tanto no jazz quanto no pensamento romântico: um grito de saxofone, que declama as últimas palavras de Cristo na cruz (“eli eli lamma lamma sabacthani”), representa o sofrimento da América nua, vulnerável e despida do ideal ilusório de *american way of life*. “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? ”: como espectros, sob os escombros da América decadente, os poetas rebeldes e músicos de jazz reverberam o clamor dos oprimidos.

¹³ Aqui, como por todo o poema, Ginsberg se refere ao “who” ou “os expoentes” da sua “geração”.

Essa comunicação vigorosa da emoção humana é, segundo Hobsbawm (2006), o efeito mais poderoso do *jazz*, e que reflete as suas origens do *spiritual/gospel-song*, dos cantos religiosos que expressam a súplica pela salvação divina, como o sopro angustiante do saxofone de Charlie Parker, que lembra “um grito de gospel das congregações do Sul” (HOBSBAWM, 2006, p. 151). A imagem do grito aparece também nos versos de Piva em “Poema lacrado”, um grito que “desliza suavemente nos seios fixos”, e a aliteração de [s] e [v] acentua o efeito de deslizamento. Os “seios fixos”, em que se debruça o “abraço pluri-sexual”, podem simbolizar um núcleo, sólido como a “imagem niquelada”, como o padrão sobre o qual desliza esse grito, essa paixão, em seu improviso livre, pluri-sexual. No mesmo poema, Piva menciona os músicos Miles Davis (1926-1991) e Charlie Parker (1920-1955), fazendo alusão à influência destes músicos em seus versos:

Miles Davis a 150 quilômetros por hora
caçando minhas visões como um demônio
uma avenida sem nome e uma esferográfica Parker
nos meus manuscritos (PIVA, 2000, p. 93)

Enquanto Miles persegue desvairado suas visões, Parker escreve seus manuscritos. O ritmo ansioso do trompete de Miles e do saxofone de Parker é refletido nos próprios versos: seja na aliteração de [s] [v] [f] em “caçando”, “visões”, “esferográfica” e “manuscritos”; ou na sua organização, cujos versos livres, diferente dos demais analisados, são curtos e fracionados, marcados por enjambements, à moda do verso meditativo de Williams. Os enjambements fazem os versos se moverem de forma imprevisível, e a distribuição irregular na página também conduz seu movimento. A fragmentação e sua perplexidade acompanham o sentimento de angústia e claustrofobia que cerca o poema, como se o poeta estivesse se revolvendo, aprisionado em seu poema “lacrado”, onde é perseguido por esses fantasmas. Ao final, declara: “no meu cérebro oito

mil vagalumes / balbuciam e morrem” – as ideias que se alvoroçam na mente, sob a forma de um animal que emite luz, encerram-se em um gemido, sem ganhar voz.

O grito que se emite na poesia de Ginsberg e Piva não é somente um grito, mas um alarido. As diversas vozes que se unem resultam num ruído que não tem espaço suficiente nas formas fixas, como Hobsbawm descreve o *jazz* dos primeiros tempos, que “parecia apenas um conjunto de metais não disciplinado tocando em um local pequeno demais para o seu som” (2006, p. 274). Na contramão da cultura dominante, músicos e poetas buscam formas de estabelecer um movimento autêntico e popular, com o intuito de dialogar com aqueles que compartilham as mesmas inquietações. Pelo inconformismo, os jovens transcendem a esterilidade espiritual da modernidade, restaurando linguagens primitivas que não foram perturbadas pela racionalidade abstrata.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de um confronto com a ideologia do progresso, o diálogo com o *jazz* faz com que a poesia de Allen Ginsberg e Roberto Piva estenda a agenda surrealista, que já ambicionava “ultrapassar os limites da “arte” – como atividade separada, institucionalizada, ornamental” (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 200), estimulando a escrita “até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1987, p. 22), encontrando-se nos traços que fossem necessários para reconstituir o sentido de uma experiência. Da liberdade do *jazz* provém outras formas de liberdade, que compreendem a polifonia social que compõe a sociedade, espelham a individualidade de cada sujeito que, como notas sobrepostas, tem seu espaço nesse polirritmo. O *jazz* e a poesia são, para esses poetas, vias de resistência na arte:

Quando era um adolescente, eu era um delinquente. Era uma pessoa que vivia absolutamente dedicada às festas, brigas, drogas, e foi muito natural perceber que era dali que se fazia a poesia. Porque a poesia,

junto com o jazz, é o único fenômeno fundamentalmente anarquista. Não falo do anarquismo libertário, mas do anarquismo suicidário. A rebelião poética está muito próxima da rebelião humana. Isso não tem nada a ver com o marxismo-leninismo, isso tem a ver com o inconformismo. (PIVA, 2009, p. 90)

A linguagem da vida cotidiana é a fonte para uma expressão artística autêntica. Os diferentes estilos de vida que se dispõem sobre as ruas e os nossos olhos tomam o primeiro plano na visão do poeta, que busca alternativas de existência opostas às realidades entediadas da “família nuclear” (RUSSELL, 2002, p. 11). A desordem de um mundo convulsionado, devastado pela guerra e pela desumanização do capital, reflete-se na caoticidade de versos que trabalham com o acúmulo de imagens e sensações, não deixando se perder nenhum fragmento solto, a fim de reconstituir a grandiosidade da emoção genuinamente humana.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz – do Rag ao Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CHAVES, Reginaldo S. *Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu Devir Literário Experimental (1961-1979)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) - Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Teresina, p. 190. 2010.
- CLEMENTE, Fabrício C. *Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 122. 2012.
- ELIOT, T. S. “A música da poesia”. In: ELIOT, T.S. *De poesias a poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 38-56.

- FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. New York: McGraw-Hill, 1979.
- GINSBERG, Allen. *Deliberate Prose: Selected Essays 1952-1995*. New York: Harper Collins, 2000.
- GINSBERG, Allen. *Howl and Other Poems*. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2014.
- HEINE, Stephanie. “Ebb and Flow: Breath-Writing from Ancient Rhetoric to Jack Kerouac and Allen Ginsberg”. In: ROSE; HEINE; al. *Reading Breath in Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 91-111.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- KOUWENHOVEN, John. “What’s “American” About America”. In: O’MEALLY, R. (Org). *The jazz cadence in American culture*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 123-136.
- LOTT, Eric. “Double V, Double-Time: Bebop’s Politics of Style”. In: O’MEALLY, R. (Org). *The jazz cadence in American culture*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 457-468.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin – Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LÖWY, M; SAYRE, R. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACKEY, Nathaniel. “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”. In: O’MEALLY, R. (Org). *The jazz cadence in American culture*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 602-628.
- O’MEALLY, Robert (Org). *The jazz cadence in American culture*. New York: Columbia University Press, 1998.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIVA, Roberto. *Encontros*. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- RUSSELL, Jamie. “Introduction: Rebirth of Cool.” In: RUSSELL, Jamie. *The Pocket Essential: The Beat Generation*. Harpender: Pocket Essentials, 2002.
- SNEAD, James. “Repetition as a Figure of Black Culture”. In: O’MEALLY, R. (Org). *The jazz cadence in American culture*. New York: Columbia University Press, 1998, pp. 62-81.

SPITZER, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna". In : SPITZER, Leo. *Linguística e historia literaria*. 2 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1989, pp. 247-291.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 128.

Recebido em 23/07/2019.

Aceito em 07/10/2019.